

Венко АНДОНОВСКИ

Филолошки факултет „Блаже Конески“
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
venko999lit@yahoo.com

СЕМИОТИЗАЦИЈА НА ПОЕЗИЈАТА, ПОЕТИЗАЦИЈА НА СЕМИОТИКАТА

(Обид за семиотичко читање на моќната семиозисна песна
на Катица Кулавакова)

Пред мене стои импозантен поетски опус, и по квантитет (речиси илјада страници поезија) и по квалитет: станува збор за поетеса од светски формат, која ете, се изразува на македонски јазик, јазик кој припаѓа на „децималните јазици“ (израз на Анте Поповски) според бројот на говорителите. Но секоја децимала, во светот на броевите претставува влез во нов микро-свет во кој го има истото *макрокосмичко* значење како и целиот број. Такви микро-светови се поетските светови на секој поет кој се изразува на „мал“ јазик. Во една извесна смисла, токму „децималните јазици“ се и најпоетските: да се пишува поезија на голем јазик значи да се влезе во една стилистички колективно кодирана норма, во која *индивидуално* многу потешко ја ломи закостенетоста на воспоставените и доминантни стилови на јазикот, со кој главно господари административниот стил. „Децималните јазици“ не покажуваат јазичен империјализам, немаат „збор за сè“, и затоа се упатени кон интензивна метафоризација, односно употреба на еден збор за повеќе нешта. Освен тоа, нивните зборови не се „абат“ премногу во не книжевна употреба: тие се монети на коишто уште се препознаваат примордијалните, архетипски слики на аверсот и реверсот (кај зборовите тие две нешта се викаат денотација и конотација, свесно и несвесно значење). Нужно беше да се каже ова за „децималните јазици“, зашто во поезијата на Кулавакова една неодминлива константа, низ сите нејзини стихозбирки е токму свеста за важноста на *децималноста* на јазикот на кој настанува нејзината поезија. Впрочем, во една од најпознатите нејзини песни посветени токму на нејзиниот јазик, „Нашиот согласник“ (од истоимената

стихозбирка од 1981 година), се наоѓа вградена раната теориска свест за *истиоста* на јазиците во смисла на нивната семиотичка моќ (моќта да означуваат), моќ која не зависи од територијалната распространетост на јазикот или од бројот на неговите говорители, затоа што јазиците имаат хомологна структура – не само што имаат хомологија во категориите на филозофијата на граматиката, туку сите се состојат, на најниско рамниште – од консонанти и вокали. Таа рана лингвистичка теорија, според Жерар Женет (Genette 1985:121) му ја должиме на францускиот пастор, протестантски реформатор, окултист и филозоф на потеклото на јазиците Антоан Кор де Жаблин. Таа наивна (наивното е секогаш метафорично точно) теорија се состои во тврдењето дека секој јазик има месо (самогласки, „погодни за изразување чувства“) и коски (согласки, „погодни за изразување идеи“), па според тоа, секој јазик е тело, организам еднаков со секој друг јазик. Токму таа теорија (и тоа не случајно, зашто Кулавакова е наша врвна теоретичарка на книжевноста и лингвистика), ја читаме во завршниот дел на песната, каде се говори дека најважната моќ на секој јазик е да ја изразува *шагаиша* (второ име за *носилџија* и трето за *поезија* кај оваа авторка). Во тоа финале е даден „доказот“ дека македонскиот јазик е голем јазик, затоа што има ’рбет (коски) на најубават, составен од согласки: „Гласник очекува. / Ај да прашуваме, да погодуваме / кој ќе ѝ каже дека гласникот / се претворил во коњ / дека пасе по падините / гледа нагоре / и прежива, почуј: / бвгдгжзsjклљмнњп-стќфхццш.“ Ова е можеби најчудниот стих во македонската поезија: стих од „коските на јазикот“, свет стих (во многу јазици светите имиња се состојат само од консонанти), испеан на јазик кој според таа света арматура од согласки (особено она „s“), не може да биде „сомелен“ од ниеден друг, поголем јазик. Реков дека таа свест за силата на сопствениот, мал мајчин јазик е константа на оваа поезија. Како доказ наведувам и една од најновите песни, „До македонскиот јазик“, од стихозбирката *Мои сѝрасѝи, мои сѝраданија*, од 2019 година (триесет и осум години подоцна од *Нашиот согласник*), во која читаме: „Не те бирав, ама би те избрала / Меѓу сите јазици на светот / Тебе, навидум мал, а голем / јазик на исколот и на иконата / Тебе, оти си жив доказ за преминот / од митско кон поимско мислење (...) / Тебе, јазол од јазици, јаз полн тајни / Тебе, сенка на сакралното, сениште на профаното / – остава на забранети јазици и гатанки / – засолниште на безобразни зборој и думи / – мрестилиште на суптилни значења / – преноќиште на клетви и благослови / – складиште на игрозборки и брзозборки / Тебе те одбрав, јазик – прајазик / Јазик – мајка и матрица / Јазик – постоење и постојбина / Јазик – битие и биднина...“

Веќе од овие наводи, кои ја покажуваат најголемата можна тема за секоја поезија – јазикот, како и од свеста на поетесата за извонредните означителски капацитети на нејзиниот „прајазик“, станува јасно дека имам исклучително тешка задача. Треба на пристојно одбран простор

и на прегледен начин, но сепак не и без подробности, да проговорам за една исклучително важна и богата поетска космогонија, во која се преплетуваат две инверзни тенденции: *семиотизација на поезијата*, особено низ првите стихозбирки на Кулавова и *поетизација на семиотиката*. Второво претставува култно воспевање на *ономатургијата*, односно на врвниот чин на јазикот и означувањето – поезијата. Тоа е поетското кредо на Кулавова, зашто кај неа песната е пиедестал на сите видови означувања, раѓање во мајчиниот јазик (поправо *воскресение* во мајчиниот јазик, во кој претходно сите се раѓаме со чинот на проговорување, но не сите и поетски воскреснуваме), барање на исконскиот мајчин пев и збор и за она што има, и за она за што уште нема име. Токму тоа е, според Кулавова задачата на поезијата – да го именува неименуваното. Неименуваното по дефиниција кај неа е носталгично (онаа тага која за свој гласник го бара оној ат) и е сврзано со две нешта, со еросот и со родниот крај: „Еротиката е носталгија по родниот крај“, пее поетесата во една од своите најубави песни, „Сложување на времињата“. Така, таа тријада: ерос, носталгија (именување на неименуваното) и мајчиниот јазик (родниот крај) ја омеѓува поетската престолнина на Кулавова.

Пред да се зафатам со оваа масивна херменевтичка задача – толкување на една висока поезија, должен сум да дадам едно важно не само техничко, туку и методолошко појаснување: ќе се служам со методот на *невино чииање*, односно – елиминација на критичко-интерпретативните контексти кои веќе постојат за поезијата на Кулавова, а кои ми се главно познати. Овој метод си го наложив сам себеси пред извесно време, кога пишував семиотичка студија за драмата *Диво месо* на Горан Стефановски, а го повторив во една студија (објавена во Хрватска) за драмите на хрватскиот драматичар Миро Гавран. Целта на тој мој (сегашен) експериментален метод е: неоптоварен од тоа кој што рекол за некое дело, да проговорам за тоа исто дело како јас прв да го гледам (и по можност како *првиот* да го гледам). Тоа значи: да ја вратам невината перцепција на детските очи во критиката/интерпретацијата, без да робувам на обврската најпрвин да соопштам што рекле за тоа дело други, главно поумни од мене. Се разбира, и таквиот „метод“ подразбира методологија и фусноти, но тие се сврзани главно со теориската одбрана на *соисивениите* критички интуиции, макар тие биле и погрешни. Мислам дека тој метод на елиминација на претходните критички контексти за едно дело не значи само субјективна импресија, туку напротив, можност да се проговори конзистентно за едно дело во нова светлина, шанса да се отвори нова визија за него, и секако – избегнување на робувањето на извесни критички авторитети кои доста компетентно и екстензивно пишувале за тоа дело, до толку што и го имобилизирале за нови читања од истиот тип. Затоа, колегијално е да укажам респект кон важните студии за оваа поезија на моите колеги кои ја читале пред мене оваа поезија од различни специјалистички аспекти, и од различни генерациски визури: од

Георги Старделов и Влада Урошевиќ, преку Ефтим Клетников и Наташа Аврамовска, до Владимир Мартиновски и најмладите.

Најпрвин, сакам да објаснам што подразбирам под поимот *семиоџи-зација на ѝеснаџа*: тоа е *формална* (а не само содржинска) свест дека песната е пред сè специфичен и *врвен чин* (а не само *начин*) на означување, именување (ономатургија). Ја нема таа свест кај сите поети. Без таква свест не може да се роди вистински поет, зашто вистинскиот поет (да ги оставиме просечните) *знае* (макар и потсвесно) дека поезијата е виша еманација на јазикот и негова највисока ипостаса (во неоплатонистичката смисла на зборот). Поезијата е посебна агрегатна (згусната) јазична сосотојба, говор со својства на изотоп по однос на обичниот, колоквијален говор. Таа свест на поезијата за самата себеси, за сопствената онтологија, теоретичарите на поезијата често ја именуваат како *авџореференцијалност* на песната: свест на песната за самата себеси како посебно устроен говор, наспроти нејзината свест за себеси како говор за светот (надворешен или внатрешен, сеедно). Познато е дека песната има референцијална моќ (рака на срце далеку послаба од прозата), но познато е и дека она што во суштина ја разликува од прозата не е толку таа смалена моќ да прикажува светови (смален миметизам), колку нејзината моќ да упатува на самата себеси и на сопствените конструктивни принципи. Бранко Вулетик, за таа автореференцијалност како *основна* особина на поезијата пишуваше во својата позната книга „Јазичен знак, говорен знак, поетски знак“ (Vuletić 1988). Таму тој покажа, во стилот на раниот Лотман, дека јазичниот знак е немотивиран и арбитрарен, говорниот е мотивиран (пред сè поради чинот на вокализација и интонационите вредности), а поетскиот е двојно мотивиран, токму поради *авџореференцијалноста*, за која тој користи и термин *џварно (маџеријално) џоеџско џишување*. Поетскиот означител, со други зборови, *боџка* со својата материјалност и упатеност *и кон себеси*, не само кон значењето. Така, кога уште во првите песни на Кулавкова ќе најдете на стихот: „Крстоносна селидба, смртоносна веридба“, како дел од строфата: „Кога те сретив беше минато / Крстоносна селидба, смртоносна веридба / Сега спомен долг таинствено ме коле / џубовта со тага ме дои, нелулани мои“, вие имате најсилен и прв доказ за таа *џримарна семиоџизација* на песната – автореференцијалноста. Во случајов, станува збор за дејство на законот за парономазијата, кој и Роман Јакобсон го сметаше за праоснова на поезијата, зашто преку парономазијата зборовите со слична звучна градба хијастички си ги испреpletуваат и заматуваат изворните значења и се „поеднаквуваат“ семантички, кажано со јазикот на Лотман. Она *рџоносна* од „крстоносна“ се огледува во она *с-рџоносна* од „смртоносна“, и поради тоа не само што „крстоносна“ и „смртоносна“ стануваат синоними, туку истото се случува и со имен-

ките „селидба“ и „веридба“. Венчанието е селидба, макар и од самиот себеси, како што и селидбата станува венчавање со други простори: тоа е семантичката последица од тоа што нивните придавки имаат речиси „огледална“ фонетска слика. Настрана што и „селидба“ и „веридба“ се парономастички (звучно) слични: *елидба* од „селидба“ и *еридба* од веридба се речиси идентични фонетски блокови. Таа и таква мотивација на инаку различни денотати е врв на секое означување; тоа е таа *семиотизација* на песната. Затоа, со парономазијата е роден поетот, тврдеше Роман Јакобсон (Јакобсон 1986).

Но, така тврдеше и нашиот гениј Анте Поповски, во книгата *Глас од дамнина* (Поповски 1986), и тоа мислејќи не на онтогенезата, туку и на филогенезата на поезијата. За него *поезијата* (а не само поетот) се раѓа токму со првата парономазија – таа е зачатие на поетскиот говор. Во таа книга, Поповски ги откриваше, најчесто на маргините на преписите од разни евангелија, уште во средновековието, проблесоците на нашите први *индивидуални автори*, нашите први поети кои ја напуштаа ле колективната стилска (црковна и фолклорна) норма. Тие „дисиденти“ од пропишаната норма всушност биле обични препишувачи кои не смееле да остават трага од својот поетски (апокрифен) гениј никаде, освен на некоја маргина од преписот што го сочинувале, евентуално врз ѕидовите или столбовите на црквите, камбаните, манастирските порти, врз или под фреските и иконите. Така, тој го лоцира раѓањето на првата индивидуална македонска поетска реч многу порано од вообичаениот историографски прифатен датум („шеесеттите години“ на деветнаесеттиот век, со појавата на Константин Миладинов, Рајко Жинзифов или Григор Прличев). И кај Поповски, како и кај Јакобсон, почетокот на поетското е во – *парономазијата*. Еве ја таа парономастичка фигура, со која, според Поповски почнува македонската индивидуална поетска реч: некој анонимен средновековен „грешен поп Петар“, ќе ни ја остави, без да биде свесен, првата алитерација во македонската поезија, поради правилното, свонливо повторување на исти гласови во стихот: „Плови пловче / пиши грешни Попе Петре. (*џлов – џлов – ши – шни – џе – Пе*). Таа парономазија подоцна, кај други препишувачи, се развива во целосна свест за семиотизација на песната како посебно организиран јазик, со стремеж кон музика (напев, рима, блага хомофонија), дури и со наратив: „Покусих перце и мастило, / долете мушица / та ми замрачи словце. / Јазе ја ударих по крилце / и она фати да плаче. / Поиде д иде на цара, / а сестра ѝ ја тешеше: / Млчи, млчи мушице, / утре е света недела / отискеме на пазар та кем пита.“

А токму стремежот кон *најев* и *музикалност* на стихот, како што се виде врз примерот на парономазијата, е одлика на првите песни на Кулавкова од стихозбирката *Благовесити* (1975). И уште во тие први песни од првите книги се комплетира листата на „знаците на фикцијата“ (термин на Мајкл Рифатер за истото она што јас го нарекувам „примарна

семиотизација на песната“), или на „дистинктивните својства“ на една високо свесна, семиотизирана песна: метафорите (како што е „резето на душата“, „болеста зина“) и римите (мина-зина; беа-дреа, од песната „Мораме Матеа, време е“): „Ни првата година не мина / Во резето на душата болест зина / Уште спомените топли ми беа / Животот облече страдална дреа“. Тој „нарцизам“ на песната, таа нејзина „тварност“, таа нејзина речиси музичка автореференцијалност (музиката е уметност која најмногу упатува на своите означители) доживува климакс во симболистичкото сфаќање за *огледалноста* на поезијата преку внатрешни рими. Па така, во еден стих од песната „Мораме Матеа, време е“, читаме: „Ќе биде *досиџа* да ти *џросиџам*“. Се случува ефект на максимална компримираност и на звукот и на значењето, речиси семантички сингуларитет пред експлозија, чиста симболистичка зачудност, зашто „доста“ и „простам“ се хомофони. На ист начин се рими „сидот“ и „видот“ во стихот: „Кога ќе ме праша сидот: те потпира ли видот“ (од песната „Страв“, 1975). Така сидот станува синоним со својот антоним „видот“ (секој сид го спречува видот). Тие внатрешни рими очигледно имаат симболистички корен, зашто треба во конкретна песна да ја покажат „вистинитоста“ на мистичната филозофија за универзалната аналогија, односно на учењата на симболистичкиот идол Емануел Сведенборг, според кои во вселената сè е поврзано со сè, преку невидливи врски. Тоа значи дека уште во првите песни на Кулавкова веќе станува можно дури и антонимите (оксиморонски позиции во јазикот) да се синонимизираат преку семиотизацијата (поетизацијата) на јазичниот знак. А кога тоа ќе се случи, спротивностите да се поеднакуваат преку мотивацијата, тогаш во песната очигледно, од формална страна сè е поставено на свое место, гледано од аспект на *самосвесноста на џеснајџа*: онаа самосвест која неа ја рангира на врвот од сите можни означувања. Поезијата станува божествена ономатургија.

Тој копнеж по музика е нешто што е составка на првите фази од оваа поетска онтогенеза, а ја нема во подоцнежните објави на Кулавкова каде веќе поетизацијата може да се јави и како целосно „соголен“, метонимиски, речиси есеизиран стих, кој често е трактат токму за јазикот и семиотиката, како во песната „Грешен зачеток“ од стихозбирката *Слеј аѓол* (2004): „Јазикот е створен од фигури / – живи и мртви. / Фигурите ги менуваат / значењата, елегантно / заведувајќи, завојувајќи. / Менувајќи – / пре-создаваат. / Да, јазикот создава свет. (...) / Постојано пре-создавајќи го / светот, јазикот е распнат / помеѓу Бога и Човекот. / Ако застане на страната на Едниот / ќе од-умре.

Тоа е за мене значењето на поимот *семиотизација на џеснајџа*, и таа семиотизација на песната јас ја гледам како прва фаза во развитокот на поетскиот идиом на Кулавкова. Но, зар може овој поетски идиолект,

макар и само на својот почеток, да се сведе само на *семиотизација на ѝеснаѝа*? Зашто, поимот *семиотизација на ѝеснаѝа*, вака поставен, изгледа само како формален пристап кон поезијата: како чиста *сѝилисѝишка* која само идентификува и брои фигури, без многу да се задржува на смислата. Имам ли право на тоа, да сведам цел еден поетски свет со свои богати значења – на стилистичка норма и форма, кои само докажуваат дека нивниот творец е – роден како поет? Се разбира дека немам, но стилистиката е првото (и најмногу развиено) ниво на секоја семиотичка интерпретација; таа е *ѝрва* семиотика, во суштина. И зошто ми е тогаш поимот *семиотизација на ѝоезијаѝа* како некоја диференција, специфика на песната на Кулавакова, кога можев да говорам, едноставно, за стилизација, и да направам обична стилска анализа со семантичка дренажа на значењето? Ова прашање заслужува одговор, и затоа ќе му посветам значително внимание *до крајот* на оваа студија; трпеливите на крајот ќе се уверат дека поимот *семиотизација* е всушност крвоток на *сеѝа* поезија на Кулавакова, без разлика од која фаза од нејзиниот развој извлекувате некоја песна за анализа. Во секоја од тие фази, таа семиотизација си има различни законитости, структурно-стилски белези и различни функции. За сега, ќе речам дека во првата фаза (првите стихозбирки), таа семиотизација навистина може да се именува како примарна и конститутивна за *сѝрукѝураѝа на ѝаа ѝесна*. Покажав некои својства, како што се музикализацијата на стихот, симболистичките опседнатости со хијазмите и невидливите врски меѓу нештата, сконцентрирани главно во поетскиот материјал на парономазијата и римата (зашто и римата е парономазија, не линеарна туку дисконтинуирана). И тука ќе сопрам, зашто потоа се случува нешто многу поважно во оваа поезија.

Таа примарна семиотизација, подоцна (нека го наречам тоа условно „втора фаза“) ќе помине во нешто повисоко: во песна-семиотички *дизајн*, кога песната стекнува моќ да означува на еден *ѝоширок* семиотички начин. А што значи тоа песната да не биде само поетски знак, туку – семиотички дизајн? Тоа е нешто што повикува не само на миметичко, туку и на семиотичко, далеку понеопределено читање. Кога песната станува семиотички дизајн, таа станува нешто што верува токму во она што Кулавакова го зема од Маргарет Јурсенар, како мото за својата песна „Адрианополис“: „Сите метафори ја наоѓаат својата смисла“. Акцентот е на она *наоѓаат* (а не – „имаат“). Семиотичкиот дизајн, за разлика од „обичната“ стилизирана песна е во постојана потрага по значењето кое никогаш не се укинува. Дури и една иста метафора, имобилизирана во ист текст, може различно да биде прочитана и од ист читател во различно време и под различни околности. Тоа е безграничниот семиозис на семиотиката на Чарлс Морис и Умберто Еко; тоа е верување дека нема метафора со однапред создадена *авѝорска* смисла, („миметичка“ метафора, онаа со која гимназиските професори им се качуваат на глава на

своите ученици барајќи од нив да ја погодат „авторската“ смисла), туку само *семиотичка* метафора, која е во рацете на читателот, таква која подоцна, при читањето, а не при запишувањето, ќе си бара културни и енциклопедиски кодови за да биде „отклучена“. Тоа е теориската Вулгата на втората (хронолошки најдолга) фаза од онтогенезата на поезијата на Кулавакова. Според оваа семиотичка перспектива (песната како семиотички дизајн), метафората и постои како знак за означување на *нејасношо*, па затоа е бесмислено да се бара јасна, миметичка смисла во неа: „Она кое еднаш се појавило во јасен вид / нема потреба од метафора. / И без неа / Ќе противречи / на сè нечисто и безлично“, пее поетесата во песната „Предмет на разговор или поетско градиво“.

Сепак, повикот за вистинско семиотичко, а не само миметичко читање (за мене и стилистичкото читање е уште во висок степен миметичко), оваа поезија најсилно го упатува во песната „Ars poetica“, каде се вели: „Кога го опеваш не го спомнувај / морето, туку кажи делфин / кажи алга, кажи блуз / или / за морепловците, потонатите ’ртови / јодот и струјата зборувај / за солта, нуркачите, светилниците / за галиите, фосилите, коралите / за одронувањата, песокта, реумата / за ритамот / за матката / за бродоломите / за капаците на прозорците, кристалите и / авантурите, морските болести и трговијата / на свила и бело робје / за капетаните последни што умираат / за проститутките кои не се надеваат... / Него со ништо не го споредувај, не го заменувај – при толку светлина и толку живот! / – при толку длабочини и такви ајкули! / не вели Море – тоа само ќе те записне / без илузии!“

Мислам дека до сега не сум прочитал поубава *йоеџизација на семиотичката* од оваа. Не сум прочитал поубав поетски опис (наниз од метафори) за семиотичкиот поим *безграничен семиозис*, зашто за „море“ (во тоа Кулавакова дефинитивно нè убедува), може да се каже и: *реума, мајка, блуз, безнадежна йросиџиуџка*... И оди сега снајди се: зошто? Какви се тајните или невидливи врски меѓу реумата и морето, блузот и морето? Ниедно миметичко читање не нуди такво семиотичко богатство и пренос на значења од збор во збор, селења на „една душа“ во разни тела, чиста семиотичка метемпсихоза, од оваа *ars poetica*! Зошто? Затоа што „Ништо не е толку просто / за да влезе во еден збор / еднаш засекогаш“. Така пее Кулавакова во песната „Простор-око“ од стихозбирката *Нова џоџ*, во 1984 година. Со тоа, поетесата дефинитивно гласа за семиотичкото пред миметичкото.

Но: секоја теорија е опасна, зашто генерализира. Повикот на семиотичко читање не значи дека Кулавакова ни ја ампутира можноста за миметичко читање на нејзината поезија. Затоа и нема да се лизнам на структуралистичката голомразица па да говорам за *модел* на *џесна* кај

Ќулавкова; нема да паднам ниту во дијахрониската стапица па да определувам *фази* во развојот на ова поетско писмо (иако веќе ги спомнав, целосно условно), туку ќе говорам за *начини на читање* на песните на оваа поетеса, која и како поетеса и како теоретичар на книжевноста му припаѓа на она поколение европски важни писатели кои едногласно би ги потпишале ставовите изнесени во култната книга на Умберто Еко „Улогата на читателот“ (Есо 1984), како и на сите теориски модели кои акцентот го ставаат врз читателот, од Ханс Роберт Јаус до деконструктивистите. Затоа, ќе кажам дека добар дел од нејзините песни, не само од првата, туку и од подоцнежните, дури и од најновите фази, не се спротивставуваат на едно миметичко читање, такво кое „зад знакот“, без многу плеткања на разни културни кодови, лесно открива некаков свет. Тие песни, во кои се бараат „просирни“ знаци, имаат своја неспорна семантичка димензија, без разлика кој читател колку ја *зледа*. Таква семантичка (миметичка) димензија имаат дури и песните-семиотички дизајни, иако се повеќе обземени од синтактичката димензија: врската со други семиотички дизајни, она што подоцна критиката го нарече *интертекст* во поезијата на Кулавкова, и според мене од една страна му придаде преголемо значење, а од друга страна не виде дека тоа не е само *интертекст* (траги од други текстови во актуелниот текст), туку и цел еден семиозис на културите (нивно преплетување, хијазам на култури, како што се преплетуваа зборовите во параномазијата „Крстоносна селидба, смртоносна веридба“).

За да објаснам дека песните на Ќулавкова (а посебно најраните) можат лесно да бидат миметички прочитани, ќе се повикам на теоријата за *семиотичко* наспроти *миметичко* читање на книжевниот текст, теорија на Мајкл Рифатер, во книгата „Вистината на фикцијата“ (Riffatere 1990). Миметичкото читање за Рифатер е нешто за што е способен секој просечен читател (average reader): станува збор, наједноставно кажано за „содржината“ на песната. Според Рифатер, просечниот читател е способен за миметичко читање на текстот, затоа што за тоа е доволно да се познава само јазичната норма; но кога ќе настапи „непредвидливиот елемент“, односно кога ќе се судрат граматичкиот со кодот на фигурите, тој читател тргнува, според него, во „семиотичко читање“, кое треба да обезбеди „длабински модел“ односно „матрица“, што пак ќе ја гарантира целината на смислата на делото. Рифатер таа „матрица“ ја наоѓа и во самиот текст (и тука главно се потпира на стилистиката, посебно на стилистичкиот круг на Лео Шпицер), но и во „интертекстот“, ако станува збор за постмодерни дела. А токму таква е, („интертекстуална“) како што се кажа, поезијата на Кулавкова од „втората фаза“, кога станува семиотички дизајн. Веќе тука се гледа разликата меѓу мојот поим „семиотичко читање“ и оној на Рифатер: за мене вистинското семиотичко читање не го опфаќа толку стилистичкото читање, колку *интертекстуално*. Ако сепак се усвои Рифатеровата опозиција миметичко/семи-

отичко, тогаш со право се поставува прашањето: дали тоа значи дека песните на Кулавкова се нечитливи кога се *интертекстуални*, зашто тогаш се упатени само кон компетентен читател, кој треба да ги познава културните кодови кои како згусната енциклопедиска мрежа се јавуваат многу често во нејзината песна?

Се разбира дека не. Најпрвин, еве една рана песна која може да се чита миметички, без никакви тешкотии: „Заборава дека некогаш сме се поделиле / Мисли на времињата кога сме се шетале / како месечари низ светот на копнежите / Кога душите сме си ги испраќале видовити / над некое непознато море да се љубат / Ноќе, кога сонот ни гледа во ѕвездите / – сите нè стрелаа, само вечноста нè погоди.“ Нема тука ништо нетранспарентно: има само слаби метафорички јазли кои го „кочат“ читањето („сонот ни гледа во ѕвездите“), без да го оштетат семантичкиот тек. Но генерално, јасно е дека таа љубов за која се пее била осудувана од сите („сите нè стрелаа“), ама била вечна („само вечноста нè погоди“). Тоа ќе му биде јасно и на оној кој никогаш не студирал книжевност, ниту знае стилистика. Повеќето песни од првата стихозбирка се такви: нема сериозни семантички забавувања, свивања, има само *колебања* околу *доделување смисла* на тие јазли. Од тоа не треба да се извлече заклучок дека степенот на „читливост“ (во миметичка смисла) кај Кулавкова зависи од тоа дали станува збор за „рани“ или „подоцнежни“ песни, иако сите кои ѝ го познаваат поетскиот опус, ако се искрени, ќе признаат дека имаат впечаток дека во првите песни таа е *најразбирлива* (што и да значи тоа во поезијата), дека „средината“ на опусот ѝ е „најшифриран“, односно максимално *интертекстуален*, а дека некои најнови песни ѝ се речиси целосно транспарентни, осветлени со една мудроносна метонимиска едноставност на исказот што потсетува на Конески. На пример, песната „Јајце“ од стихозбирката *Мои сирасии, мои сираганија* (2019), мене според тонот ме потсетува на некои „спокојни“ а мудроносни песни на Конески: „Чувавме некогаш велигденски јајца / во витрината / да потсетуваат на Нешто / во коешто не верувавме / ама, за секој случај / го имавме предвид / „Тоа Нешто“. / Денес чувам по некое црвено јајце / во витрината / да се потсетувам на Она / во коешто верувам / на обреден начин / Она кое постои во мислите /но се претвора во чувство / чувството во сеќавање / сеќавањето во слика / сликата во јазик / јазикот во прикаска / прикаската во живот / животот во обред / обредот во јајце / јајцето во симбол / симболот во вера / а верата постои во стварноста / оти постои во мислите. / Насетувам, враќањето на мртвите / овде е поверојатно / од враќањето на живите / Насетувам, оние кои веруваат во воскресение / полесно ѝ се предаваат на смртта / одошто на животот.“

Има нешто вистинито во тој впечаток за „*релативно* лесна читливост“ на почетокот, „отежната читливост во средината“ (фамозниот интертекст) и за „питома читливост“ на крајот, но како и кај секој впе-

чаток, работите не се токму такви какви што изгледаат на прв поглед. Прво, и во „средниот“ дел од нејзината поетска онтогенеза, кој се прогласува како „најхерметичен“ поради моментот на *инијерџексиоџи*, наоѓаме целосно бистри, миметички речиси прозирни песни (степен на фигуралност што стреми кон нула), како што е песната „Преродба“ од стихозбирката *Жебџи* (1989), замислена како писмо на Константин Миладинов до читателот: „Не бил народ тој што имал проколнат јазик, / тврдат фанариотите! / Ние, пак, Македончињата / мислиме обратно. / Проколнат е, значи постои. / Клетвата фрлена в црква, од Везирот / и нему послушните поединци и групи / не фаќа корен. Туѓата реч фаќа луѓе. / Лошата убива. / Ако ли не се вратиме, љубезни мои / проштевајте. / Песната ви ја обелоденивме. / Има век за паметење / има магија за ослободување. / А верба кога има и преродба ќе има.“

Но, веќе во следната песна од истата стихозбирка, од истиот циклус, имаме случај токму на она што јас го именувам како семиотичко читање, односно пример за песна која е семиотички дизајн: неопходни се културни кодови, за да се разбере песната, односно да се разбере нејзината содржина. Дури и за насловот на песната е потребен енциклопедиски код: песната се вика „Александриски синдром“. Еве дел од неа: „За него, Грк од Египет / критиката вели – умеел / да го оживее минатото / во своите песни. / Од тоа не следи, меѓутоа / дека Константин Кавафис / (29.4.1868 – 29.4.1933) / обожавател на трагичното / во широка смисла на зборот / е „историски поет“, како што самиот изјавил / туку поет кој вдахнува и овоплотува“. Наведувам овде дел од оваа песна, затоа што е силна поетска индикација за *свесџа* на поетот дека пее за нешто за што се неопходни културни кодови (знаења), кои не секој читател мора да ги има: станува збор за поет, Кавафис, и во една извесна смисла оној „стих“ кој се состои само од цифри (датум на раѓање и датум на смрт на поетот) е уникатен во македонската поезија не само како „депоетизација“ (квалификатив често користен од критиката за еден „есезиран“ дел од поезијата на Кулавакова), туку токму како еден вид *херменевџичка фусноџа*, *даден клуч* (код), *семанџички осигурувач на смислаџа*, референтна точка за читателот кој *не знае* кој бил и кога живеел Кавафис. Во други песни кои бараат семиотичко читање поетесата обично не остава такви „клучеви“ и „осигурувачи на значењето“. На пример, кој не знае што е Левијатан, нема да најде никаква „шифра за декодирање“, никаков password за премин од миметичко кон семиотичко читање на песната „Левијатан: бел кит“, од стихозбирката *Домино* (1994). Напротив, ќе се соочи со „шифриран“ пристап кон текстот, особено кога ќе го прочита поднасловот кој е директен знак-индекс (класична интертекстуална индексација) за претходно дело, кое тој најверојатно не го познава, освен ако не е потесен познавач на книжевноста: „Пофалба на Моби Дик од Херман Мелвил“. А кога ќе влезе во текстот, препуштен само на својот миметички чамец, ќе мора да плови низ следниве семан-

тички магли и маглини: „Одмаздата е бел млаз, отровен Жрец / Човек не ти е рамен / твојот пат, божји прст / вперен и прав / одек на екваторот / заледена душа во топли води / одмаздата е млаз, езда на југ! / Сликата ти е недофатна / божја, сатанска, бесмртна / бела, охола ало, / лакома суето, Киту / твојата јасна росна јарост / крвавиот рев / вресот на твојата пена...“ Убеден сум дека оставен без веслата на културните кодови, тој миметички чамец на „недоволно компетентниот“ читател на Рифатер сепак нема да се разбие, зашто во поезијата текстот си е доволен контекст самиот себеси: секој ќе сфати дека Левијатан е „сатанска, бесмртна ала“ (иако не секој ќе сфати зошто стои и „божја“), секој ќе сфати дека Левијатан е нешто како кит или некаква водена голема змија („бела охола ало“), и дека и да е кит, сигурно е мит... Зар тоа не е доволно за патник во миметички чамец без веслата на енциклопедиските кодови?

Од друга страна, и во првата стихозбирка, за која тврдам дека е „релативно читлива“, има песни кои бараат барем елементарни стилистички познавања, а понекогаш и познавања на извесни културни кодови. Таква е песната со наслов „Песната метафора“, во која читаме „Јас, секавица во грлото на мудроста / ко некрстен велигден на стихот / ко лице со старовремска мантија на зборот / ќе се смислам со него без себе кога ќе се јави / чистото јас, на вечна стража, питиски да се кажам.“ И овде, како и во претходниот пример (Левијатан), миметичкото читање е отворено за секој кој макар и малку логицира и има способност за асоцијации: метафората е „секавица во грлото на мудроста“, што значи дека оној што не знае што е метафора, ќе узнае дека таа е молскавична мудрост. Кога ќе го прочита она дека метафората е „некрстен велигден на стихот“, оној кој не знае стилистика, ќе сфати бар дека метафората е највисок празник за стихот (Велигден), негово најсвечено место; јас пак, како некој кој студирал книжевност, ќе се сетам на Пол Рикер и неговото тврдење дека метафората е логички, но најплодоносен прекршок (отстапка) во стихот, и затоа е, веројатно „некрстен Велиден“ (Ricoeur 1981). Но, сигурно е дека за помалку компетентниот читател како целосно „притемнето место“ ќе остане она „питиски“ (за него нема реконструктивен контекст во самиот текст): тоа „темно место“ упатува веќе на излез од текстот, на интертекст и на кодови на културата (конкретно енциклопедискиот код на грчката митологија), зашто не мора секој просечен читател да знае дека Питија е пророчица од храмот во Делфи, и дека метафората по својата суштина е „питиска“: пророкува, гледа во иднината, служи за познание на самиот себе, како што и стоело испишано на влезот од храмот. Тоа нема да го сознае тој читател, неговото читање нема да помине од миметичко во семиотичко, ќе остане на првото, „јазично“ ниво на читањето.

Но, што значи тоа кога читателот *не знае*, и дали е тоа трагично? Што се случува кога читателот *не разбира*? Дали прекинувањето на семантичкиот крвоток значи и прекин на *есџејскојто* во поезијата на

Кулавкова, и во поезијата воопшто? Дали поезијата постои како *есејски знак* само за да нуди миметизам и „читливост“? Зар не е нејзината убавина токму во тие „примрачени места“ на кои, од семиотичка гледна точка стои „празен“, „темен знак“, и зар и самото незнаење во тој случај кај читателот не функционира токму како „метафора“? Во најновата, сјајна книга *Viola arsenica*, Влада Урошевиќ, го цитира Конески, од огледот „Одломки“ (Урошевиќ 2021: 23). Конески се сеќава дека како десетгодишно дете ја добил првата лектира – две книги на подарок, од кои едната била поезија. Кажува уште дека ги читал со „голем занес“, иако главно не ги разбираше! Како е можно тоа? Еве што вели Конески: „Од песните паметам само еден стих што го изговарав и дури го пеев во себе вака: ‚Несреќ-нога Едгар-Поа‘. Сум го повторувал безброј пати тој стих и тој предизвикувал во мене силно емоционално раздвижување. Тоа што не ги разбирав зборовите ‚Едгар-Поа‘ го засилуваше со магијата на заумност тоа воздејство што сигурно беше важно за моето вклучување во духот на поезијата. Интензитетот спласна тогаш кога дојде времето да разберам кој бил и што претставувал Едгар По.“

Така е и со оној читател кој не знае што значи „питиски“; ако отвори интернет и се консултира со „Гугл“ – ќе дознае, ќе помине од миметичко на семиотичко читање, ама можеби ќе ја загуби магијата на *нејасношћо* (да потсетам: Кулавкова пееше за нејасното како *означено* на секоја метафора!) Според тоа, и кога се читаат само миметички, тие песни нудат *темни месџа*; и кога се интертекстуални, тие имаат „просирни знаци“ или клучеви за „декодирање“.

Веќе реков дека јас и Рифатер не го користиме поимот „семиотичко“ со исто значење. Тој во „семиотичкото“ го става и стилистичкото читање. За него е доволно компетентниот семиотички читател да го разбира јазикот на стилските фигури, да го препознае оној момент кога ќе се случи „судирот меѓу граматичкиот код и кодот на стилските фигури“, да ја лоцира „отстапката“ и да направи „редукција на отстапката“ (термини на Пол Рикер), преведувајќи го „второто“ значење во „прво“, откривајќи што стои скриено зад „замената“, зад „подметнатиот“, „лажниот знак“ (фигурата). Јас пошироко го сфаќам поимот на „семиотичкото“, а тоа го правам не затоа што не би можел да се согласам со Рифатер (и јас знам, и веќе признав дека стилистиката е прва семиотика), туку затоа што на тоа *ме принудува* поезијата на Кулавкова. Имено, таа е *скроена* така што пошироко го сфаќа поимот семиотизација. И токму таа поезија бара интерпретативните алатки со кои ѝ пристапувам да не бидат *дадени*, туку *прилагодени* кон потребите на нејзината песна. Затоа, поучен од оваа поезија, за мене „семиотичкото“ во оваа студија е пат (транслација, метемпсихоза) на песната (на Кулавкова) *низ* други знаци, кодови, тек-

стови и култури, пат на кој, како што вели Јурсенар, секоја метафора ќе си го *најде* своето значење.

Кога веќе признавам дека *џоезијата* на Кулавкова ме принудува на ревизија на клучни категории од врвни авторитети (миметичко/семиотичко), кои претходно сум ги почитувал и користел невидоизменети (во други мои студии), морам да се прашам: каква семиотика стои како некоја *меџа*-инстанца на тие песни? На која семиотика ѝ припаѓаат песните на Кулавкова, од која семиотика произлегуваат како од матица?

За мене, во една сосема јасна смисла, песните на Кулавкова се устроени според моделот на англосаксонската концепција на знакот, која потекнува од Чарлс Саундерс Пирс (Peirce 1985), а ја познаваме најчисто претставена преку семиотиката на неговиот следбеник Чарлс Морис (Moris 1975). Наспроти таа семиотика, во која знакот е триделна функција, стои семиотиката на Фердинанд де Сосир (Sosir 1989), која е „двокомпонентна“: таму знакот се состои само од означител и означено (поим). Таа Сосирова семиотика е многу посоодветна за да се објасни поимот на миметичко читање, одошто Пирсовата (Морисовата), во која знакот има три нешта: *означиџел* (sign vehicle), *означено* или поим (designatum) и конечно, *инџерџреџаниџ*, а тоа е поим кој интерпретаторот (корисникот) на знакот го изведува преку *субјекџивација* од *означеноџо* (од „designatum-от“). Наједноставно кажано, во Сосировата семиотика фонетскиот означител „п-е-с“, автоматски се сврзува со поимот „животно од родот canis, canis кое лае“ и тука завршува „читањето“. Тоа е чисто миметичко читање на знакот „пес“. Но, според семиотичката концепција на знакот на Пирс и Морис, означителот „пес“ не завршува со *џоимоџ* на кучето, туку корисникот на секој знак „пес“ си го преведува „општиот поим“ (нужна е оваа тавтологија) на песот во *конкретна слика* на нему познат или близок пес – тоа е *инџерџреџаниџоџ* пес. Јасно е дека интерпретантот е производ на „семиотичко читање“, кое веќе претставува *субјекџивен чин* (херменевтика на ниво на знак), а не на студен, поимен мимезис. За мене пес е бернардинец, за неког шарпланинец. Јасно е дека оваа концепција многу повеќе одговара за семиотичкото читање. Ако отпечатената или прочитана песна ја сфатиме како *еден* (макро) материјален означител (sign vehicle), ако има таа свое значење (поим, содржина, односно designatum), и ако тука сопреме со „читањето“ на песната, тогаш ние сме ја прочитале миметички. Но, ако таа содржина потоа доживее и лична интерпретација, таа станува *инџерџреџаниџ*, и ние сме извршиле и семиотичко читање. По тоа семиотичкото читање се разликува од голото стилистичко читање, кое се сведува само на формална анализа на стилските фигури, без многу впуштање во *смыслеџа*. И затоа, миметичкото читање копира на значењето, а семиотичкото постојано трага по *смыслеџа*. Значењето е објективно, смислата – субјективна.

И, кога веќе од овој миг почнувам да говорам за песната на Кулава како семиотички дизајн, односно дефинитивно го напуштам нивото на миметичкото (и стилистичко читање), па стапувам на нивото на вистинското семиотичко читање, би требало да кажам уште нешто. Имено, класичниот семиотички закон вели дека на знакот може да му се пристапи од три аспекти на проучување: семантичкиот, синтактичкиот и прагматскиот. Истото важи и за семиотичкиот дизајн: и нему може да му се пристапи од тие три аспекти. За да можам да се зафатам со тие три аспекти на песната на Кулава сфатена како семиотички дизајн, морам да потсетам дека семантичкиот аспект (пристап) на знакот се сведува на фиксирање на неговото значење, синтактичкиот аспект се занимава со потенцијалитетите кои тој знак ги има за да стапи во синтакса со други знаци, а проучувањето на прагматскиот аспект на знакот подразбира да се одговори на прашањето: под кои услови нешто станува знак за неговиот корисник? Следствено, семантичкиот аспект на песната семиотички дизајн претпоставува изолирање на нејзината „содржина“, синтактичкиот е изолирање на нејзиниот однос со други макро-знаци (интертекстуалното „повикување“ знаци и кодови надвор од неа), а прагматскиот би се занимавал со условите под кои семиотичкиот дизајн станува *йесна* за реципиентот (прашање на читателот и неговата „компетентност“ за читање на различни нивоа). Само по себе се подразбира дека не е можно да се говори *само* за еден аспект од овие три, и дека говорејќи за еден, нужно ќе мора да се повикаат, макар и со најмала асистенција, и другите два.

За семантичкиот аспект на поезијата на Кулава веќе кажав нешто преку поимот *миметичко читање*, па установив дека главната „тријада“ на оваа висока поезија е – *јазик, родно место (родословие)* и *еротика*. Сега е време да се прашам: каков е *синтактичкиот* капацитет на песната на Кулава?

Прво, таа песна има интересен синтактички аспект. Јасно е дека штом еден знак се стави во однос со други знаци (во текстот на песната), се допира зоната на *стилистика*: сите стилски фигури се производ на синтакса, низа, говорен синцир. Така, можеме, во согласност со теоријата на стилистичките проучувања, да се занимаваме со стилските карактеристики на поезијата на Кулава, па кај неа да установиме доминација на *фонолошки фигури* во првите песни, потоа да установиме видлива *метафоризација* во „средната“ фаза од нејзиниот поетски развоток, за да заклучиме дека во најновите песни преферира речиси *метонимски* транспарентен стил, кој според едноставноста наликува на Конески (веќе го покажавме тоа). Можеме, во стилот на проучувањата на Дејвид Лоџ (Lodge 1988), да одиме и на генерализирана стилистичка

перцепција на таа поезија, па да кажеме дека таа поезија, според тоа дали преферира метафоричен или метонимиски пол на генерирање на исказот припаѓа на модернистичкиот, а потоа и на антимодернистичкиот пол на современата поезија. Такви критички назнаки веќе и има во врска со оваа сигнификантна поезија. Меѓутоа, сите тие во основа стилистички читања ќе ја промашат суштината на поезијата на Кулавкова, ако не се земе предвид она што веќе го кажав: таа поезија повикува на повисоко, семиотичко читање, затоа што во неа е вградена онаа револуционерна теориска свест за *стилои* како израз на *несвеснои*, а не класичните сфаќања на стилот.

Тоа е онаа преломна теориска свест која се јави во доцните шеесетти години на минатиот век, кога почна да се напушта *стируктуралистичкиот поим на стилои* (каков што е во стилистиката на еден Пјер Гиро, на пример) и се усвои едно ново сфаќање на поимот „стил“, изнесено прво кај Барт, а потоа и кај Јулија Кристева. Без семиотиката на Кристева, поезијата на Кулавкова не може да се прочита во сето свое богатство. Како што е познато, Кристева се јавува во време кога во класичната семиотика видливо ќе почнат да интервенираат Фројд и Лакан, односно поимот на несвесното. Уште пред Кристева да ги воведат поимите на *зенои* (зона на несвесната, симболичка артикулација на текстот) и *фенои* (зона на свесната, семиотичка артикулација на текстот), односно пред да ја образложи теоријата за *семанализа* (Kristeva 1969), Барт ги антиципираше тие сфаќања за улогата на несвесното во креацијата на стилот. Уште во „Нултиот степен на писмото“, тој пишуваше: „Стилот е автархичен јазик кој понира само во личната и тајна митологија на некој писател, во таа хипофизика на зборовите, каде што се оформува првиот пар на зборот и стварта, каде што еднаш засекогаш се сместуваат големите вербални теми на неговата егзистенција... стилот е токму појавата на ред кој никнува, тој е трансмутација на една нарав“ (Bart 1979). Со тоа, тој како да „и намигнува“ на Кристева да го скова поимот на *зенои* како „несвесното на текстот“; тоа е триумф на *желбата* (копнежот) во јазикот, а желбата во јазикот може да ја внесе само *субјектиот на беседа* (оној што го познаваме уште од Бенвенист и неговата прочуена *Проблеми на оишката лингвистика*) и – никој друг еднадвор (Benvenist 1975). Желбата, имено, е во висок степен потисната во несвесното, и во висок степен е акт на несвесно посакување; со тоа, поимот на стилот доживува класично „затворање“ во психоанализата, со што се брани и заштитува од какви и да е екстериоризации. Така, во смисла на Кристева го сфаќа стилот и Кулавкова, барем според песните од „средната фаза“ на нејзиниот развиток.

Кристева во своите студии, а Кулавкова во своите песни јасно става до знаење дека семанализата (комбинација од поимите „семиотика“ и „психоанализа“) е смислена само со таа цел: да се расчисти со вековните злоупотреби на поимот стил, од идејата за него како за *украс* (реторика),

преку идеите дека тој е *јазик* (стилистика на изразот), преку идеите дека тој е само царство на можности за избор „вградени“ во самиот јазик (структурализам), сè до идејата дека тој, стилот е само свесното во човекот (идеалистичката стилистика на Лео Шпицер). Семанализата беше едно примирје во војната околу тоа дали поимот „стил“ му припаѓа на јазикот или на субјектот; тоа примирје се искористи за да се отворат вратите на психоанализата и да се дојде и до поимот на *абјективој* како дефинитивна гаранција дека стилот веќе никогаш нема да ја напушти зоната на несвесното: „Моето занимавање со стилот како искуство или како субјективна симптоматологија ме одведе кон драстично *клинички* начин на набљудување на јазикот: од една страна усвојувањето на јазикот од страна на децата, а од друга – распаѓањето и патологијата на дискурсот. Чекор по чекор, мојот ‚семиотички‘ манир на мислење (кој веќе го имав наречено ‚семанализа‘) се прошири за да вклучи вистински психоаналитички пристап. Психоанализата – како место на крајната зазорност (абјектност), како прибежиште од личниот ужас кој може да се неутрализира само со бескрајно недефинираното разместување (displacement) во говорот и неговите ефекти – за мене денес претставува логична последица на моите почетни истражувања...“; пишуваше Кристиева (цитирано според Kelly 1997).

Со тоа, расправата за стилот во песните на Кулавова веќе се префрла на ниво на психоанализа, и тоа не само на текстот, туку и на семио-психоанализа на културите. А културите и нивната семиотика се „вгнездуваат“ како интертекст уште од раните песни на Кулавова, во кои примордијалната интертекстуалност се јавува преку срамежливи цитати од културата, како во песната „Дума“ (уште од *Благовести*, 1975): „По гласовите ги распознавам сите доби: / бев Хектор околу својата вековна Троја / заради вистината одвлечена во глоби / Во Ахиловата пета човечкото лудило / Исто виме во првото, во второто име.“

Но подоцна, како што се развива оваа поезија, поимот на *женојексивој* доживува експанзија; несвесното загосподарува со просторот на песната. Треба да се потсети дека во климата на тогаш популарниот Дерида и неговата критика на „однапред даденото значење“, „тиранијата на означеното“, односно „трансцендеталното означено“, Кристиева му даде предност на означителот пред означеното. Ние тоа веќе го покажавме говорејќи за парономастичката „материјалност“ на поетското пишување кај Кулавова. Кристиева расчисти со поимот на однапред даденото значаење, значењето сфатено како „метафизички центар“ и извор според кој покорно се управуваат сите означители. Нејзината перспектива, како и онаа на поетесата Кулавова е обратна: во „спокојното“ и од трансцендеталниот прапочеток зададено значење се гледаат траги и контаминации од означителите, како што и во означителите се гледаат траги (петрификации) од означеното. Се насетува тука постструктуралистичката теза дека не постојат чисти идентитети, дека бинаризмите

од типот ознака/означено или сетилно/ментално се лажни апстракции и дека сè содржи траги од соседното (контигвитетното). Несвесното на Лакан, кое стои како „ексцентрич“ по однос на метафизичката центрирана свест – логоцентризмот, може да се изрази во вистинска мера само ако означителот си ја врати својата супремација, и тоа во својата вистинска функција – лизгање, поместување. Еве една песна на Кулавкова, сосема во духот на оваа семанализа на Кристева, во која семантичкиот акцент е ставен токму врз поимите „лизгање“ и уривање на тиранијата на „логоцентризмот“, кој во согласност со феминистичките теории кои следеа по Кристева, се претвори во критика на *фалусолоџенцијализмот*:

*Извржи го заскрнувачкојто ѓолиање
на фалусој на смислајта
лизгавојто освојување на бескрајој
во овој мал дел од времето во кое
смртіјта се лечи од комлекс на ниска вредноси
и се докажува врз јазичејто на живијте
и коџа зайвора
и коџа ојвора.*

Така пее Кулавкова во песната „Двоен клуч“, од која почнува нејзината видлива *појтсвесна еројизација* (и на дискурсот и на содржината), со уфрлање на семите на телесното („јазиче, ждрело, фалус, матка), карактеристични за нејзиниот поетски идеолект низ следните неколку години. Враќањето на телото во поетското писмо значи пред сè враќање на *телото на знакој*, а тоа е – доминација на материјалниот означител. Од друга страна, тоа значи и преферирање на еден поетски речник во кој доминираат семемите на телесното. Така што, за да му го врати стилот на човекот, Кулавкова мораше да се послужи со метафорите на телото. Нешто слично вели и Оливер Кели, пишувајќи за семанализата на Кристева: „Со цел да го врати *телото* во теориите за јазикот, таа разви една наука која таа ја именуваше како ‘семанализа’, комбинација од семиотиката преземена од Чарлс Саундерс Пирс и психоанализата, преземена од Сигмунд Фројд, Жак Лакан и Мелани Клајн.“ (Kelly 1997). Сосема во согласност со тоа, во песната „Мртов јазик“, Кулавкова пее за јазикот-сфатен-како-тело: „Впрочем, и не беше неоправдано / на потчинетите да им се обраќаме / со јазик што не го разбираат / *јазик без рскавица / без срце, без ѓајок...*“ (истакнатото мое).

Затоа, не треба да чуди таа поплава на „телесните“ семемии во поезијата на Кулавкова од овој период: за неа како поетеса, како и за Кристева како теоретичар, *телеснојто* и *означувањејто* стануваат синоними (нема потсвест ако прво нема *тело*), како во песната „Мистиката на твојот јазик“, во која семемата „јазик“ се користи во својот амбигвитет – станува збор и за *телесен јазик* (орган) и за *означителски систем*. Во оваа песна семемите на телесното не само што се еротизирани, туку се

доведени до врвниот „доказ“ за телесноста – крвта: „Химените на зборовите пукаат / крв прскаат – нелирска плунка / продор мазен во смислата / миризливи копја паѓаат внатре / ама баш внатре / анаграмот на јазикот е ненаситна игра / од моето до твоето ждрело / колку е поархаичен, толку е попразничен / дијалектот на љубовта, сленгот / химна на усните / рудо предградие на грлото / периферија на метрополата / миксерот, хибрирот / дај ми го / спирално, спиритуално, ритуално / под вршник печен селски леб, јазик-леб / јазик на ражен, земја црвеница, пастел / на-ти-го / дај-ми-го!“ Финалето на песната е токму поетска прослава на смртта на „тиранијата на јазикот“ и од него однапред даденото значење: „Богот на јазикот е мртов (затоа е бог) / сега имаме полно право / да го преобразуваме“. Таа преобразба е, се разбира, давање предност на „секогаш одложено значење“ по кое копнее секое вистинско семиотичко читање на семиотичките дизајни кои имаат карактеристика на поетски, мотивиран знак. Слична еротизација на семемите на телесното наоѓаме и во песната „Бронхитис“:

*Ми се изнагледа одвнайре:
 ѝајок и икра, ѝсихоклиѝорисни месѝа
 ѝлојни душеци и сѝрасѝи за косење
 ...негаѝиви...
 Се изнарабоѝи куѝенкаѝа.
 Во консѝирација. Криѝ.
 Најинѝересен е факѝоѝ
 дека сѝ ѝомалку си ми ѝуѝ.
 Моѝѝе ѝори се ѝвои.
 Приѝѝѝомлив си, изоржлив
 оѝѝорен. Mot juste.*

Каде се наоѓа mot juste, вистинскиот збор, идеалот на секоја онома-тургија? Во „психоклиторисните места“ и порите: во лизгавото, во она лизгање на означителот во означеното и обратно. Затоа, овие песни од стихозбирката *Нова ѝоѝ* (1984 година, или барем приближно околу неа) означуваат и еден скок во теориската мисла на Кулавакова, кога таа и како поет и како критичар расчистува со позициите на класичната семиотика, најдобро (или „најформализирано“) покажани кај еден А.Ј.Греимас. Греимас твреше дека значењето раѓа дискурс (означители), а не обратно. Дерида, Лакан, Кристева (и Кулавакова како поетеса) тврдат спротивно: означителите речиси еротски „се лизгаат во означеното“; „означителската верига“ на Лакан (дискурсот како систем од ознаки) е она што го детерминира значењето.

Се менува во таа нова семиотика и сфаќањето на *субјекѝоѝ* на *дискурсоѝ*: тој не е однапред даден, туку е субјект во постојано настапување, затоа што не постои однапред дадено значење. Затоа и Кулавакова, во песната „Сложување на времињата“ пее: „јас не сум секогаш во

јас-форма / јас е; ти сум; тој си...“ . Тој субјект е субјект кој не постои пред означителот и пред дискурсот на несвесното. Тоа не е веќе „картезијанскиот“ субјект на Сосир (cogito): тој е плурален, штом веќе говориме за негово несвесно. И бидејќи сега текстот се сфаќа како поле за бескрајна *производственост* на јазикот, субјектот кој чита (или пишува) се бори со значењето, та самиот се деконструира („се губи“). Тоа „губење“ на субјектот Крестева и Барт го поврзуваат со „понирање“ (река-понорница), вртоглавица, исчезнување и повторно враќање во текстот со неговите бескрајни *signifiante*-можности, односно со еротската конотација на „губењето свест“ при еротското искуство (*jouissance*). Текстот веќе не *означува*, тој станува место на означливост. Преку поимот на означливоста (*signifiante*) текстот станува еротичен, без притоа да мора да содржи еротски прикази, тврдеше Барт. Тој станува извор на наслада и уживање.

Така и во песните на Кулавова: во песната „Хроника“, која говори за пролетно будење, а во која нема ниту една директна еротска асоцијација, последниот стих, воведува одеднаш шок-семема (слика) што означува телесна течност на плодноста: „Изневери се себеси! / Ако станеш неприродна / ќе се смират духовите. / Ќе се одложи егзекуцијата. / Ќе се намалат апетитите. / Спермолочноста.“

И, ако во оваа песна еротизацијата доаѓа на крајот, во песната „Општо место“ сè се одвива обратно: јасно е видлива метафоричката еротизација на телесната игра меѓу маж и жена, а таа еротика завршува со – семиотички крај. Еротската игра станува синоним за означување „со азбуката на фалософијата“, со првата буква, алеф: „со крв навадена / на око лична црница, / твојата дудинка / јас гром, таа дом! / Ах колку е стрмна / твојата шумска / шумкољубива и пргава / твојата вселенска ластегарка, / твојата опалена / ем палава пијавица / твојата густа усна порака / твојата гладна година! / Ја подоткривам живописната / подножна резба / аквариумот го полнам / со воден свет и возбуда / цртам и на-глас, и на-памет / секоја буква е прва буква / од азбуката на фалософијата / – Алеф.“

Но, искажувањето на таквиот, новосфатен субјект-во-настанување е нестабилно не само поради несвесното во него самиот, туку и поради тоа што неговото искажување се одвива „под погледот“, „под дискурсот“ на Другиот. Другиот – тоа е севкупната означителска/дискурзивна пракса на една култура. Таа е битен фактор кој влијае врз субјектот на искажувањето. Така, овојпат преку поимот на *несвесношћо* доаѓаме до – интертекстот, толку споменуван во секој критички осврт за поезијата на Кулавова.

Ако текстот, сфатен низ семиотичката диоптрија на Крестева е бесконечна означливост – *signifiante*, ако тој врши постојана прераспределба

на јазикот, тогаш тој и не сакајќи „стапнува“ во други текстови, делови од текстови од неговата околина, од неговата сегашност или од личното минато на субјектот (како и од колективното минато на една култура). И не само што други текстови се впишуваат во него, туку и тој се впишува во други текстови: „кој и да е текст е интертекст; други текстови се во него присутни на разни нивоа, со помалку или повеќе препознатливи форми: текстови на поранешни или околни култури. Кој и да е текст е ткиво од минати цитати. Делови од кодови, формули, ритмички модели, слоеви од општествените јазици, сето тоа влегува во текстот и во него се распоредува, затоа што секогаш постојат јазици пред и околу текстот. Интертекстот, условот за каков и да е текст, не можеме да го сведеме на проблем на извор или влијание: интертекстот е општо подрачје на анонимни формули чие потекло едвај да може точно да се уочи; подрачје на несвесни или автоматски цитати, дадени без наводници. Епистемолошки, поимот на интертекстот ѝ донесува на теоријата на текстот социјален аспект: целиот јазик, некогашен или современ доаѓа до текстот, без да го следи патот на наследството или свесната имитација, туку дисеминацијата – фигурата која гарантира дека текстот нема статус на репродукција, туку на продукција“, заклучува Барт во своето начелно пристапување кон и, наместа, воодушевување од теоријата на Кристева (Barthes 1981).

Така пишува Барт за интертекстот сфатен кај Кристева. Но, кога критиката говори за интертекстуалноста на поезијата на Кулавкова, обично „херменевтиката“ се сведува токму на тоа што не треба (според Барт): да се идентификува „изворот на влијание“, да се определи *од каде* потекнува цитатот на кој поетесата се повикува во песната, ако е тој скриен („без наводници“). И тоа е сè. Не се поставува прашањето *зошто* *шо* *кому* *шој* *циј* *аи*, а не *некој* *друг*. А такви скриени, „слепи“ цитати во поезијата на Кулавкова има многу: критиката речиси и не може да ги лоцира, затоа што никој не знае што сè субјектот на оваа поезија знае. Кај Кулавкова доста често тие цитати доаѓаат не само од белетристиката, туку и од теоријата на книжевноста, филозофијата, антропологијата, што значи дека во таа смисла, имаме работа и со теоретичар, па затоа во Катица Кулавкова имаме еден постмодерен *poeta doctus* (на почетокот од текстот покажавме, преку *примарната семиотизација на ѝсната* дека Кулавкова е и *poeta natus*). Еве еден таков пример за „слеп“ цитат, без извор, кој се користи за поетско развивање *љубовен мојив*; во песната „Одбрани средства“, читаме: „Маркизата излезе во 5 часот“. / Веќе нема сомнение дека исказот е лирски. / Сè се случува во исто време, меѓувреме. / Во еден друг град маркизот ги спушта завесите / и се соблекува. / Љубовницата нема право / да остава траги врз предметите. / Телото е нешто друго. / Меморија.“

Цитатот е даден под наводници: „Маркизата излезе во 5 часот“. Но, не е наведен изворот. Станува збор за прочуена реченица од роман, која

често се користи како општ пример во наратологијата за да се покаже уверливоста на омнисцентниот раскажувач и мотивацијата на раскажувањето. Јас сосема случајно го знам ова, зашто сум ја читал статијата „Веројатност и мотивација“ на Жерар Женет (Ženet 1985), за потребите на мојот докторат, каде се користи истиот пример со маркизата. Но, тој „слеп цитат“ воопшто не пречи песната да подлежи на валидна интерпретација (херменевтика): оној кој знае да толкува, и без да ѝ робува на бесполезната потреба да одговори на прашањето „од каде е преземен овој цитат“, ќе види дека песната е *иронизација* токму на *ипрозаизацијата* на еротскиот чин. Таа иронија е сконцентрирана во стиховите: „Веќе нема сомнение дека исказот е лирски“ и „Љубовницата нема право / да остава траги врз предметите“. А поентата е дека „телото“ (а тоа кај Кулавакова е секогаш јазик, отисок, означување) е – меморија (на писмото, на јазикот сфатен како ерос). Така што, не е толку важно да се знае *ѝоѝеклоѝо* на цитатот, колку да се утврди неговата функција во песната која воспоставува интертекстуалност. Ако не се утврди *иронискиоѝи виолински клуч* на оваа песна, дури и да се наведе точното потекло на цитатот – не е сторено ништо во смисла на интерпретација.

Уште полоша е ситуацијата ако цитатот во песните на Кулавакова не е скриен, туку е „опремен“ со критичка фуснота или со некаква поетска индексација која му го открива идентитетот. Тогаш критичарот чувствува дека нема работа и дека рацете му се врзани. „Изворот“ е веќе откриен, нема што да се прави. Никој и не помислува да се впушти во испитување на *семиоѝизацијата* на *ѝиѝаѝоѝи*. Ситуацијата со цитатноста во поезијата на Кулавакова е речиси идентична со она што во семиотиката на театарот се вика семиотизација на театарскиот знак, а театарскиот знак е познат по тоа дека е еден од најсилно семиотизираниите знаци: дури и случаен знак на сцената се доживува како *инѝенција*, дел од некаква семиотика. Паралелата со театарот ја правам за да покажам дека цитатите во поезијата на Кулавакова се исклучително *силно семиоѝизирани* означителски единици, речиси во рангот на театарските знаци (за семиотизацијата на театарските знаци види: Elam 1994). На пример, кога на театарската сцена режисерот ќе постави маса („цитат“ од стварноста на дневната соба), никој од гледачите не се прашува за потеклото на таа маса: од кој салон е купена, од кој производител и бренд е, туку ја доживува како *знак за маса*, кој брзо се семиотизира и станува семиозис (плуралитет, верига) од знаци: таа маса веќе и не е „предмет на кој се руча“, туку симбол на слогата или раздорот на едно семејство, симбол на неверство (ако на неа се води љубов), симбол на генијалноста на некој писател (ако на неа тој пишува), симбол на ропството на жената во кујната која постојано ја полни таа маса и господарењето на мајот над жената, зашто тој седи на таа маса, а таа го служи... Цитатите во поезијата на Кулавакова за мене ја имаат таа силна моќ на семиотизација како и театарскиот знак; затоа понекогаш нејзините песни и ми личат

на сцена на која се одвива инсценација на космичката драма на судирот меѓу доброто и злото, едно архетипски изразено манихејство (како во стихозбирката *Домино*, една од најсемиотизираниите нејзини поетски книги, која како мантичка решетка се користи со зодијачките знаци).

Затоа, кога говориме за интертекстуалниот карактер на оваа поезија, со жалење може да констатираме дека критичарот чувствува нелагодност да се впушти во испитување на она што Барт го именува како „дисеминација“ – „фигурата која гарантира дека текстот нема статус на репродукција, туку на продукција“. Ретко кој се осмелува да покаже како тоа, кога е интертекстуална, песната на Кулавкова *ѝроуцира* значења, станува простор на *означливост*. Главно се задоволуваме со тоа да изнајдеме каква-таква аналогија меѓу хипотекстот (откршокот од некој текст или некоја култура кој е цитиран во песната) и хипертекстот (песната која цитира); така, сè се сведува на воспоставување некаков *билатерален* семантички или стилски однос меѓу цитираното и цитирачкото. Во секој случај, станува збор за тоа дека се разоткрива структурен или функционален однос меѓу *два знака*. Не повеќе. А поентата е во тоа што *семиотика* на оваа поезија, која е нејзин генеративен нуклеус, се потпира токму на поимот *семиозис*, бесконечно пренесување на значењето во серија нови, проектирани знаци, нешто што го споредив со вечна метемпсихоза – селење на душата во повеќе различни телатекстови.

Ќе се обидам сега да покажам дека песната на Кулавкова е *семиозисна* и *ѝроизводска* во смисла на Кристева и Барт, односно, дека е семиотички простор за „бесконечна означливост“ – *signifiance*. За таа цел, ќе се послужам со извонредниот (меѓународно награден) циклус „Епистули за Јулија“ од нејзината книга *Мои стирасии, мои стираганија*. Нема поубав и појасен пример во македонската поезија за *јесна-семиозис*, односно за песна-интертекст, таква која самата себеси се проектира и „лизга“ во серија од нови, насетени и одложени значења. Веќе во насловот од самиот циклус стои фуснота: „Овие песни – писма се вдахновени од историската фикција *Augustus* на John Williams“. Тоа значи дека со читањето на овие песни ние влегуваме во веќе започнат процес на семиозис. Кажано се вокабуларот на Пирсовата семиотика, ние сме веќе *вѝтори* интерпретатори на знакот (делото) „Augustus“; првиот интерпретатор била Кулавкова. Таа го прочитала делото (означителот, *sign-vehicle* кај Пирс), таа ја сфатила содржината на тоа дело (поимот на Пирс, *designatum*) и поттикната од тоа, тој поим го „превела“ во нов поим – интерпретант. Според тоа, циклусот „Епистули за Јулија“ е веќе *интерпретант*, лично значење кое интерпретаторот Кулавкова му го дава на делото „Augustus“ на Џон Вилијамс.

Чудесното е во тоа што сега тој нов поим, тој интерпретант станува и *нов означител* (*sign-vehicle*), и тоа – поетски означител. Тој поетски означител на Кулавкова, за оние кои го немаат читано делото „Augustus“

(меѓу кои сум и јас), е сè што тие имаат: мораат да му веруваат како да е прв означител во семиозисот. Тој поетски означител, секако, си проектира *своје* означено – своја содржина, која треба да се идентификува: овие песни треба да се разберат како песни до Јулија. Но, бидејќи нам ни е непознато означеното на делото „Augustus“ на Џон Вилијамс (не знаеме каква функција има Јулија во него, која е Јулија како лик, односно како елемент на она што Барт го именува како „семички код“), поетесата, свесна за таа семантичка бездна во која се наоѓа читателот на нејзиниот циклус, ни дава, веќе во првата песна уште една фуснота, со експликација:

„Јулија Постарата (Julia the Elder), позната и како IVLIA AVGVSTI FILIA односно Julia Caesaris filia (родена на 30 октомври 39 пр. н. е. – умира летото господово 14 од н. е.), е ќерка на Гај Јулиј Цезар Октавијан / *Gaius Julius Caesar Octavianus* или *Augustus* Caesar (роден на 23.09.63 пр. н. е., умира на 19.08.14), кој е првиот император на Римската Империја, и Скрибонија (неговата втора жена). Осудена на прогон од 2 г. пр. н. е. до крајот на животот (16 години), од коишто 5 години поминува на малиот остров Пандатерија.“

Со тоа, дадено ни е појаснување не само за елементот на семичкиот код (ликот Јулија), туку и за *културниот код* кој треба да се има предвид, за да се разбере содржината („означеното“) на овој интерпретант, кој рековме, станал нов означител за делото „Augustus“. Тој културен код е всушност цела мрежа енциклопедиски поткодови кои ја опишуваат Римската империја, нејзините обичаи, морал, филозофеме, цивилизацискиот контекст.

На оваа точка, иако расправаме за синтакса (однос текст-текст), се вклучува моментот „прагматика“ на знакот – под кои услови некое нешто има улога на знак за некого, и под кои услови тој знак станува „читлив“? Јас не сум го читал „Augustus“, ама имам целосна доверба дека интерпретантот на тоа дело кој поетесата ми го сервира како *изворен означител* е плазабилен и дека можам да му верувам; впрочем, тоа е онаа иста конвенција (пред сите други естетски конвенции) која функционира и кога читаме роман или гледаме театарска претстава – верба дека тоа било така, а не инаку. (Кога во роман ќе прочитате „Маркизата излезе во 5 часот“ никој не се прашува: „А дали навистина било 5 часот кога таа излегла?“). Освен тоа, онаа фуснота содржи и информации – подробности за ликот Јулија во „Augustus“ (која е и „главен лик“ на поетскиот означител „Епистули за Јулија“). Станува збор за – прогонство на ликот. И, тука почнува да функционира и да „скокотка“ оној Бартов *енигматски код* (Barthes 1992): какво прогонство? Кој ја прогонил? Зошто? Видливо е дека дури и фуснотата во оваа интертекстуална игра има своја *јоеиска (есиеиска)* функција: таа повеќе заматува одошто разбиструва, повеќе прашува одошто дава одговори. Според тоа, интертекстуалноста никогаш не се сведува на просто цитирање, барем не во

поезијата на Кулавкова. Дури и информацијата за *изворои* од кој се цитира или *ликои* кој е цитиран станува дел од поетската интертекстуална игра.

Што значи тоа? Тоа значи дека поетесата со оваа фуснота ја помага „прагматиката“ на знакот (се труди да создаде околности кои ќе го направат нејзиниот циклус „читлив“), ама не се откажува ни од *мис-џеријата на ениџмајскиој код*: читаме само нешто што не е доволно јасно, токму затоа што – не е доволно јасно. Тој „лепак“ да се дочита до крај текстот е исто така во функција на прагматската семиотика, зашто се однесува на читателот: тоа е Јакобсоновата конативна (апелативна) функција, задолжена на одржување на вниманието на оној кој чита.

Но, да се вратиме сега од синтактичкиот и прагматскиот на семантичкиот аспект, на читањето: пред нас е означителот „Епистули за Јулија“ и ние сега треба да го идентификуваме „означеното“ на овој циклус, неговата содржина. Со овие фусноти веќе ни е изграден „хоризонт на очекување“ (стар добар термин на Јуриј Лотман): веројатно содржината ќе се однесува на Јулија, и дека ќе ни даде одговор токму на поставените прашања: зошто прогонство? Кој ја прогонил? Веќе во првата строфа читаме: „Не можам да те прежалам / Јулија, ќерка на Гај Октавиј Август / Тебе и твојата умирачка / спакувана во прогон и глад / Не можам да се помирам / со рамнодушнота / на сите оние кои знаеле / што ти се случува, но молчеле...“ И, откако ќе ја поминеме првата строфа, која очигледно има функција да ја покачи вредноста на *ениџмајскиој код* (да нè заинтригира уште повеќе, зашто се говори за „некои“ кои знаеле за нејзиното страдање а не преземале ништо), се дава *in medias res* шокантен одговор на прашањето *кој* ја прогонил Јулија: „Не можам да ја премолчам / твојата смрт, диктирана од монархот / Август, оти му се може / по ред и пропис / суфлирана од Оној другиот, Тибериј / кому му се сака / од злоба и одмазда / таму некаде / меѓу *Via Sacra* / и *Via Profana* / во центарот на светот / каде што се брише разликата / меѓу тиранијата и демократијата / меѓу ропството и слободата.“

Што се случи? Разбравме кој ја прогонил Јулија, ама клучот за растајнување на енигматскиот код уште не е целосно во наши раце: напротив, тој се засилува, зашто ако татко прогони ќерка, тоа мора да бидат многу добри причини. Содржината (семантиката) завршува тука: даден е одговор на прашањето кој ја осудил Јулија, и веќе ни е изграден нов, жанровски хоризонт на очекување: ова ќе биде трагедија, зашто според Аристотел секое станување на крв против иста крв задолжително носи трагични страдања (татко-син, татко-ќерка, брат-брат...). Но, во семантизмот на оваа песна има и нешто што на прв поглед изгледа неважно, ама е од пресудно значење за да можеме ние од поимот (содржината) на оваа песна да изградиме нов поим, „лично значење“, односно *ин-џеријанити*. Тоа е оној навидум неважен дел (барем неважен по однос на Јулија, за која наводно се пее), дел кој кажува каде се случува тоа, и

затоа и го доживуваме како непотребен *вишок*: „во центарот на светот / каде што се брише разликата / меѓу тиранијата и демократијата / меѓу ропството и слободата“. Токму тој „непотребен вишок“ е пресуден јас, како жител на современиот свет да почувствувам дека *ишака било ишогаши, ишака е и денес*, и тоа е мојот *интерпретант* на содржината која гласи: „татко прогонува ќерка зашто во центарот на светот е избришана разликата меѓу тиранијата и демократијата“. Значи, во мојот интерпретант на содржината на оваа песна, се случува актуелизација, и јас веќе во тој пренос на значења, од делото „Augustus“ (од него тргна семиозисот), преку „Епистулите“ на Кулавкова, доаѓам до идејата дека *и денес*, во империите на најголемите денешни светски сили владее тиранија наместо демократија, ропство наместо слобода. Тоа е мој интерпретант, доста субверзивен, интерпретант кој ми станува нов хоризонт на очекување, и јас, како читател, многу би сакал тој интерпретант да стане реален означител во овој циклус песни, да се материјализира во текстот на песните како потврда дека сум во право. Но, јас не сум писател и немам моќ тоа да го сторам. Можам само да се надевам дека и поетесата имала на ум ист интерпретант како и јас, и дека ако продолжам да читам, ќе се случи да дочекам потврда дека мојот интерпретант бил и нејзин. Тоа значи – да го видам *испишан* како поетски означител во некоја наредна песна. Ако тоа се случи, тој означител потоа ќе си проектира свое означено, а тоа пак – свои нови интерпретанти и така до бесконечност, до она еротско „понирање“ во бездните на текстот за кое говореа Барт и Кристева.

И, што е уште поважно: од овој миг натаму мене, како на читател, веќе не ми е нужен енциклопедискиот код на римската империја за да го *разберам циклусот* на Кулавкова. Јас го имам *кодоот* на *нашиот современ свет* во кој живеам, код кој е *емпириски*: јас од искуство знам дека и денес светот функционира превртливо по однос на демократијата и тиранијата. Јас, како читател, веќе немам потреба од патериците (фусноти, појаснувања, индексации) со кои ме помага интертекстуалната поетеса: јас сум во својот личен свет на семиозис, на бесконечна креација на нови значења (интерпретанти), и како читател ја освојувам својата слобода.

И затоа, продолжувам да читам. Ме интересира: кога веќе поимот „Римска империја“ сум го „превел“ во интерпретантот „современи светски сили“, која е тогаш Јулија? Односно, може ли и таа да има свој интерпретант-пандан од современиот свет? Така, кога доаѓам до третата песна, потскокнувам, зашто за Јулија читам: „сето тоа затоа што си била / опасно слободоумна / а не само умна / мислителка / затоа што си била / разуздана љубовника / скандалозна прелубничка / а всушност / изиграна и надитрена / ќерка на Цезарот / без право на жалба / без право на желба / без право на име / обесправена.“

Како Македонец, не можам а да не го преведам овој поим за „Јулија“ во мој интерпретант – Македонија. Аналогите меѓу Јулија и денешна Македонија („без право на жалба“, „без право на желба“, „без право на име“) се премногу видливи за да не произведам таков интерпретант. Особено затоа што (невнимателниот читател тоа сигурно не го забележал) уште во првата песна се спомнува Македонија, но само како контингенција (како случајност во едно набројување на географски места, и тоа како последна во тоа набројување): „сите оние кои знаеле / што ти се случува, но молчеле / и во Рим, и во Калабрија / ширум латинскиот Сибир / и во провинциите, сè до Македонија“. Но, таа контингенција (и контингентност – Македонија е овде само знак кој ја „допира“ темата – светска неправда) не е доволен доказ дека мојот интерпретант (претпоставката дека Јулија е Македонија) е точен: тој мој интерпретант сè уште нема своја *материјализација* во песните од овој циклус, сè уште не станува означител испишан од поетесата. И во третата песна има блага алузија дека Јулија е Македонија, ама тоа не е сегашна, туку некогашна Македонија, зашто поетесата пее: „Ти немаш ништо друго освен себе / Дури ни ти не си цела, ни соединета / а распарчена на делови / како древното македонско царство“. И затоа, се прашувам: да не сум во заблуда кога она „без право на жалба“, „без право на желба“, „без право на име“ го доведувам во врска со сегашноста и со сегашна Македонија? Актуелизирам ли на еден интертекстуален начин нешто што не е во никаква врска?

Се разбира, уживањето е во одлагањето, и морам да чекам, а копнежот да дознам дали сум на вистинската трага продолжува и се засилува од песна во песна; така во шестата песна добивам уште повеќе елементи за потврда на мојот интерпретант, зашто читам: „Ти си претворена во копнеж / во сенка, сон и привсон / во привид и призрак / во получовек / или, зошто да не – во полужена / опседната од носталгија и меланхолија / *ѝри дом без дом*“. Но, и тоа не е доволно. Во седмата песна – празен фишек, нема ништо. Се споменува Македонија, ама не онака како што „сака“ мојот интерпретант, туку како место *од кое се гледа на римската Јулија*: „А јас те гледам / без да трепнам / од Македонија – / провинција тогаш, провинција сега.“ И повторно се фаќам за сламка: дали она „провинција тогаш, провинција сега“ ми дава повторно надеж дека мојот интерпретант и оној на лирскиот субјект се – исти, и дека при средбата ќе се материјализираат во песната? Конечно, при читањето на дванаесеттата песна, потскокнувам со „Еурека!“, зашто имам прва појасна назнака дека *и ѝоеѝесата* (можеби) го има истиот клуч, истиот интерпретант како и јас: се појавува за првпат придавката „македонски“: „Да имало правда / многу нешта не би имале смисла. / Не би биле трагични. / Ни трагикомични / Ни гротескни, Јулија – / какви што се македонските!“

Но потоа, како во секоја добра еротска и естетска игра – ништо одредено, ништо *еднаш за секогаш дадено*; наспроти тоа, во согласност со семанализата на Крестева – одложено значење, лизгање, двоумење и колебање. Се разочарувам, зашто веќе низ неколку песни не се споменува Македонија. Се споменува само на едно место „Македонец“, ама не во тоа значење кое го бара и посакува мојот интерпретант создаден на почетокот од читањето на циклусот. Поетесата, на моја жал, ѝ се обраќа на Јулија *само како на Јулија*, па помислувам дека *лирскиот субјект сејак само се поистоветува со Јулија* и дека тоа е смислата на целата оваа интертекстуална игра, а не мојот замислен семиозис. Јас, читателот, почнувам да се колебам – да не погрешно сум го сфатил она од почетокот? Како неискусен љубовник кој обичен знак на внимание погрешно го разбрал како знак на еротски повик? И читам, читам, читам, и сè повеќе се колебам. И кога веќе сè изгледа изгубено, во дваесет и четвртата песна, повторно наидувам на мало охрабрување, еден вид синонимија со почетокот: „Ако ти е утеха, ќе кажам: / Нема разлика / меѓу императорот тогаш / и демократот сега. / Ако и има, тогаш нештата се полоши / одошто биле во твое време, Јулија! / Денес, *иширани има и иширанија, царсџива нема.*“ Но, дали е тоа тоа? Дали имаме идентичен интерпретант за Јулија, јас, читателот и таа, поетесата?

И ете, ми остануваат само уште две песни како шанса: дваесет и шестата и дваесет и седмата. Конечно, во претпоследната читам „Македонија“ и се смирувам:

*(...) месџо кое не постои.
Онаа жива утопија
на којашџо денес наликува
Македонија.
На џоа месџо ќе дојдам наскоро
да џе посејам, Јулија
јас, лишена од слободата
да бидам џоа џџо сум
јас, џроѓонета меко
од некогашната римска провинција
од мојата земја поделена и споделена
мојата земја со многу имиња и малку луѓе
мојата земја со многу историја и малку иднина
со многу смрт и малку живој
со многу клејви и малку благослови!*

Тоа е тоа. Тоа е тоа што ми требаше. Мојот интерпретант е потврден, материјализиран: *лирскиот субјект е исто што и Јулија, и ќе се сретнат на место кое не постои, кое е „жива утопија“ ама таква на којашџо денес наликува Македонија, земја „некогашна римска провинција“; „земја поделена и споделена“; „земја со многу историја и малку иднина“; земја „со многу смрт и малку живот“; „со многу клетви и малку благослови!“*

Значи, вистина било: Лирското јас, Јулија и Македонија се едно. Значи, вистина било: Македонија е трагичен лик, прогонета поради непослух, поради одбивање да се биде туѓ и послушен; таква е и Јулија, таков е и лирскиот субјект, и тоа е нивниот хибрис: достоинството. Што е поважно, Македонија е турната во бездната на страдањата од *своја најблиска крв*. Ете сега нов интерпретант, кој не го очекував: тој гласи *родој е изрод*. И така, до бесконечност. Веќе размислувам, сум ја оставил книгата и не читам, што значи дека пловам со чамецот на семиозисот, не на мимезисот...

На самиот крај од циклусот наоѓам и авторски жиг за тоа дека сум бил во право при читањето и генерирањето на оној интерпретант „Македонија“, од означеното „Јулија“. Поетесата на крајот имала потреба од ваква авторска белешка: *„Напишано на македонски во Македонија, некогашната римска провинција, сегашина монетија за пошкисување од каде што сите Македонци си заминуваат, никој не се враќа во догледно време. Декември 2017 – февруари 2018“*.

Мојот интерпретант за Јулија, „Македонија“, е конечно материјализиран како нов означител, сега и во *авторска белешка*. Циклусот завршил, нема веќе песни, нема веќе никаков текст, ама има означител без означено – Македонија. Размислувањето започнува, овојпат без патерицата на текстот. Најпрвин треба да му дадам содржина на означителот „Македонија“ а потоа и интерпретант. Како ќе го сторам тоа? Нешто со влегување во нови, други, актуелни текстови од најразлични жанрови (нови семиозиси) во кои се спомнува означителот Македонија, а нешто со навраќање назад во поетскиот семиозис (повторно читање на циклусот за Јулија, сега како Македонија).

Интересно е дека верижното пренесување значења (семиозисот) во поезијата на Кулавкова мошне често се остварува не само како директно повикување на туѓи, туку и како индиректно повикување на сопствени текстови. На пример, мене циклусот со писма до Јулија ми довикува во свеста една нејзина претходна песна, која јас ја доживувам како можен нов интерпретант (во серијата други) на овој циклус. Тоа е песната „Скршнување“, од стихозбирката *Слеј Аџол* (2004), во која како во дел од поетскиот опус на Кулавкова се огледува интертекстуално (барем така ми се чини) тогаш *идниот* циклус за Јулија, напишан 14 години подоцна: „Не скршнувај од својот / пат, народе мој. / Твојот пат е / твојот дом. / Твојот пат е / твојата светост. / Твојот пат сочинет од / име и идентитет / и другите подзаборавени / потценети / распродадени / за туѓ кеиф, по сопствена вина / – доблести и добра / сè / за да бидеш / и никој, и ништо / и да се расееш / по светот / БЕСТРАГА, НЕВРАТ / ЦЕНЕМ, ПО ГАВОЛИТЕ / надвор од јазикот... / Не скршнувај / од својот / Дом / народе мој!“

Зар не е можно наместо „народе мој“ да се впише „Моја Јулија“, а семантизмот на песната да остане идентичен?

Нема овде да наведувам повеќе примери за класичен интертекст во поезијата на Кулавакова (повикување на веќе постоечки текстови или кодови на културите), зошто тоа веќе го сторив. Ке посочам само на една особеност на таа интертекстуалност, а тоа е *симулацијата*, која може да биде интересна за посебна студија. Имено, оваа поезија често знае да *симулира* и други жанрови, со што влегува во зоната на псевдо-генолошката „интертекстуалност“. На пример, таа често знае (и сака) да симулира *есеј*, како во песната „Акт“ (од истоимената стихозбирка од 1978 година), со поднаслов *концепт за есеј*. Песната симулира структура на есеј, па има внатрешни знаци, како што се: „претпоставки“ (следеаат стихови, подредени под а, б, в...), „Забелешка“ (во стихови), „Прашање“ (стихувано), па „Асоцијативни тези“ (стихувано). Песната на Кулавакова често знае да симулира и друг медиум, со што експериментира со поимот *интермедиијалност*, со „граничните состојби“ на кои е можно (ако воопшто е можно) еден медиум да помине во друг. Таква е „песната-филм“ „Направи поетска слика од небото“ (од стихозбирката *Нова поја*, 1984), каде читаме: „Кагар виор: / Грубо нарушување на неизвесноста. / Во кадарот по грешка влегува бела птица / и го упростува впечатокот. Лирски јасно и банално“. Ова во многу нешта наликува на дескриптив од филмски скрипт. Затоа и реков: за едно посебно подрачје на *интертекстија* може да се сметаат генолошките и медиумски симулации на песната на Кулавакова, која и на тој начин сака да го потсили својот капацитет за стекнување нови значења, семиозис, означливост.

Конечно: од ова мое семиотичко патување низ „шумата од знаци“ на маркантниот поетски опус на Катица Кулавакова, се наметнуваат неколку важни заклучоци. Прво, станува збор за поезија која има длабока теориска заднина, поезија која е *семиотички* и *поезиолошки* фундирана во најсовремените сознанија на теориите за поетскиот текст, филозофијата на уметноста и естетиките на дваесеттиот и првиот век. Таа поезија е длабоко *метапоетична*, и притоа воопшто не е нужно темата да ѝ биде „самата поезија“, зашто за што и да пишува, таа пишува за *чиној* на *означувањето* и *поирајата по смислата*. Со тоа, оваа поезија се укажува како мост на нашата македонска поезија, пишувана на „децимален“ јазик, со светските, големи книжевности и јазици. Токму преку поезијата на Кулавакова на еден највидлив начин нашата поезија покажува *европски вредности*. Таа е во дослук со најсовремените движења и во уметноста и во теориите за уметноста (особено поезијата) на минатиот и овој век. Нејзиниот *locus natalis*, како што (се надевам)

покажа оваа моја студија е во самото срце на европската поетска и поетолошка современост – големата семиотичка француска револуција која почна и трае од шеесеттите години на овој век до денес. Со песните на Кулавакова ние сме дел од таа Европа и дел од светските книжевни вредности. Нејзината песна, гладна за несопирлив и вечен семиозис тешко ќе биде надмината во скоро време во нашиот мал, но раскошен македонски поетски пантеон.

Библиографија

- Bart, Rolan 1979. *Književnost, mitologija, semiologija*. – Beograd: Nolit.
- Barthes, Roland 1981. “Theory of the Text”, in: *Untying the Text*, ed. Robert Young. – London, Rotledge and Kegan Paul.
- Barthes, Roland 1992. *S/Z*. – New York, Hill and Wang, The Noonday Press.
- Benvenist, Emil 1975. *Problemi opšte lingvistike*. – Beograd: Nolit.
- Eco, Umberto 1984. *The Role of the Reader*. – Bloomington, Indiana University Press.
- Elam, Keir 1994. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, Routledge.
- Genette, Gerard 1985. *Mimologije. Put u Kratiliju*. – Zagreb: GZH.
- Јакобсон, Роман 1986. *Шесѝ предавања о звуку и значењу*. – Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада
- Lodge, David 1988. *Načini modernog pisanja*. – Zagreb: Globus.
- Kelly, Oliver (Ed.), 1997. *The Portable Kristeva*. Columbia University Press, New York.
- Kristeva, Julija 1969. *Séméiotiké: Recherces pour une sémanalyse*. – Paris: Seuil.
- Moris, Čarls 1975. *Osnove teorije o znacima*. – Beograd: BIGZ.
- Peirce, Charles S. 1985. “Logic as Semiotic: The theory of Signs”, во *Semiotics, An Introductory Anthology* (ed. Robert E. Innis). – Bloomington, Indiana University Press.
- Поповски, Анте 1986. *Глас од дамнина*. – Скопје: „Наша книга“
- Ricoeur, Paul 1981. *Živa metafora*. – Zagreb: GZH.
- Riffatere, Michael 1990. *Fictional truth*. – Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
- Sosir, Ferdinand 1989. *Opšta lingvistika*. – Beograd: “Nolit”.
- Урошевиќ, Влада 2021. *Viola arsenica*. – Скопје: „Готен“
- Vuletić, Branko 1988. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*. – Osijek: Izdavački centar „Revija“.
- Ženet, Žerar 1985. *Figure*. – Beograd: Vuk Karadžić.

Venko ANDONOVSKI

SEMIOTIZATION OF POETRY, POETIZATION OF SEMIOTICS

This semiotic study of Kulavkova's poetry tries to describe the modes of semiotization of poetic texts chosen from the significant, impressive and extensive poetic opus of Katica Kulavkova. At the beginning, the study is concerned with so-called patterns of primary semiotization (paronomastic figures), then it is focused on higher levels of semiotizations (metaphor, metonymy), and finally, the study discusses the most delicate modes of intertextuality, shown as a consequence of endless transfer of meaning (semiosis) not only in poetry, but in *particular cultures* (the Macedonian culture vs the European poetic experience). So, the study is trying to perceive this poetry as a sign-interpretant of a broader semiosis of cultures, not only as a simple semiotic mechanism producing new interpretants strictly in Macedonian culture.

Keywords: interpretant, semiotization, semiosis, culture, semiosphere.